

On sait quel faible retentissement a eu l'*Histoire de la peinture en Italie* dans la première moitié du dix-neuvième siècle : en 1817, Stendhal a fait imprimer à ses frais mille exemplaires de son ouvrage, et, sept ans plus tard, il n'en a vendu que deux cent quatre vingt quatre. Les deux rééditions suivantes, de 1825 et de 1831, n'ont guère connu de plus grand succès, puisqu'en 1840, il reste encore 125 exemplaires invendus. L'*Histoire de la peinture* n'a en effet pas rencontré beaucoup d'échos favorables dans la presse ; les quelques comptes rendus qui en ont été faits ont été rédigés par des amis de Stendhal, quand ce n'est pas par l'auteur lui-même<sup>1</sup>. Cependant, cet ouvrage méconnu a su retenir l'attention de personnalités majeures, et exercer une influence profonde sur la pensée esthétique française de la première moitié du XIXe siècle. C. W. Thompson a déjà montré, il y a une trentaine d'années, que l'*Histoire de la peinture en Italie* avait trouvé plus de lecteurs dans les milieux intellectuels et artistiques que ne l'indiquait le lent écoulement de ses exemplaires<sup>2</sup> : dès 1820, elle est citée par Alexandre Lenoir, ancien conservateur du Musée des Monuments français devenu administrateur de Saint-Denis, au cours d'une conférence à la Société Polytechnique<sup>3</sup>. Alphonse Rabbe la mentionne de nouveau dans son *Salon de 1824*, de même qu'Amaury-Duval et Vivant-Denon dans leurs *Monuments des arts du dessin* (1829)<sup>4</sup>, et Ferdinand Denis et Louis Arsenne dans leur *Manuel du peintre et du sculpteur* (1833)<sup>5</sup>. Dans le monumental *Traité complet de la peinture* de Paillot de Montabert, qui commence à paraître en 1829, figure également une référence à M. Stendhal, présenté comme « un auteur tout récent »<sup>6</sup>. Si l'ouvrage de Stendhal ne semble guère marquer les hommes de lettres de son temps, il laisse

---

<sup>1</sup>. Cf. le dossier joint par Victor Del Litto à son édition de l'*Histoire de la peinture en Italie*, Paris, Gallimard, 1996.

<sup>2</sup>. C. W. Thompson, « Note sur la diffusion de l'*Histoire de la peinture en Italie* jusqu'en 1833 », *Stendhal Club* n° 51, 15 avril 1971.

<sup>3</sup>. Alexandre Lenoir, « Observations sur un ouvrage intitulé “ Histoire de la peinture en Italie ” par M. B. A. A. », 1817. Victor Del Litto propose, dans son dossier, une reproduction des notes dont Lenoir a couvert son exemplaire.

<sup>4</sup>. Eugène-Emmanuel Amaury-Duval, *Monuments des arts du dessin, chez les peuples tant anciens que modernes, pour servir à l'histoire des arts*, lithographiées par Dominique Vivant-Denon, Paris, Brunet-Denon, 1829.

<sup>5</sup>. Ferdinand Denis et Louis Arsenne, *Manuel du peintre et du sculpteur*, Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1833.

<sup>6</sup>. Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture*, Paris, Delion, 1829-1851, t. III, p. 119.

cependant une trace réelle dans les milieux de l'histoire de l'art. Il a notamment été lu très attentivement par le chef de file de l'école romantique, Eugène Delacroix, comme en témoignent certains passages de son *Journal*, puis trois de ses articles parus dans les années 1830.

Selon André Joubin, qui a édité le *Journal* de Delacroix en 1931, le peintre a fait la connaissance de Stendhal en 1824 dans le salon du baron Gérard. Il le connaît également par le biais de la *Vie de Rossini*, qu'il a parcourue dans un cabinet littéraire le 23 janvier 1824, peu de temps après sa publication (novembre 1823), et dont il regrette de s'être « saturé », parce que, note-t-il, « ce Stendhal est un insolent, qui a raison avec trop de hauteur et qui parfois déraisonne ».<sup>7</sup> La relation de Delacroix à Stendhal est donc à l'origine ambivalente : antipathie pour l'homme, mais admiration pour l'écrivain, qu'il lit jusqu'à l'indigestion. Cette ambivalence est peut-être la clé d'un paradoxe du *Journal* : en effet, à aucun moment Delacroix n'y mentionne l'*Histoire de la peinture en Italie*, alors que plusieurs de ses réflexions attestent qu'il l'a lue, de très près, et qu'il s'en est profondément imprégné.

Le soir du vendredi 14 mai 1824, Eugène Delacroix, alors âgé de vingt-six ans, se livre à une méditation mélancolique sur sa condition d'artiste. Il lui est nécessaire de s'astreindre à une éprouvante solitude, s'il veut mener à bien sa mission, qui est de révéler la nouveauté de l'univers connu : « Toi qui sais qu'il y a toujours du neuf, montre-le-leur dans ce qu'ils ont méconnu<sup>8</sup>. » C'est très certainement au livre VII de l'*Histoire de la peinture en Italie* qu'il a pu découvrir l'importance de cette mission : Stendhal y loue en effet Michel-Ange d'avoir su inventer « une nouvelle beauté idéale »<sup>9</sup>, en mêlant « la peinture de son âme à la peinture du sujet<sup>10</sup> ». Or, c'est très exactement en ces termes que Delacroix se propose de renouveler l'art : ceux qui ont peint du neuf, écrit-il, « ont peint leur âme, en peignant les choses<sup>11</sup> ». Le *Journal* emprunte donc non seulement à Stendhal l'idée que la création authentique implique une intervention de la subjectivité dans l'entreprise mimétique, mais il lui emprunte également sa syntaxe redondante. Peut-être Delacroix découvre-t-il l'*Histoire de la peinture* en mai 1824, au moment où il note ces réflexions – à moins qu'il ne l'ait lue en 1822, alors

---

<sup>7</sup>. Eugène Delacroix, *Journal*, Paris, Plon, 1996, Paris, vendredi 14 mai 1824, p. 48.

<sup>8</sup>. *Ibid.*, Paris, vendredi 14 mai 1824, p. 81.

<sup>9</sup>. Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, Paris, Gallimard, 1996, p. 406.

<sup>10</sup>. *Ibid.*, p. 403.

<sup>11</sup>. Delacroix, *Journal*, *op. cit.*, Paris, vendredi 14 mai 1824, p. 82.

qu'il travaillait à son tableau *Dante et Virgile aux enfers*, et commençait à se passionner pour l'art de Michel-Ange.

Le *Journal* de Delacroix s'interrompt d'août 1824 à janvier 1847. Puis, en mai et en juillet 1830, le peintre fait paraître dans la *Revue de Paris* une biographie de Michel-Ange qui est en grande partie une traduction abrégée de celle de Condivi, son disciple et premier biographe. Delacroix et Stendhal se fondent donc sur la même source, puisque le texte italien fournit la trame du livre VII de l'*Histoire de la peinture en Italie*. Cependant, plusieurs éléments permettent d'affirmer que Delacroix s'inspire directement de l'ouvrage de Stendhal.<sup>12</sup> En effet, dans sa description du *Jugement dernier* de Michel-Ange, Delacroix note, comme Stendhal, « l'égoïsme général » qui anime les saints personnages de la fresque<sup>13</sup>. Par ailleurs, sa description de la résurrection des morts est très certainement rédigée à partir de ce passage de l'*Histoire de la peinture en Italie* :

« Les morts, réveillés dans la poussière du tombeau par la trompette terrible, secouent leurs linceuls et se revêtent de chairs. Quelques-uns montrent encore leurs os dépouillés ; d'autres, toujours opprimés par ce sommeil de tant de siècles, n'ont que la tête hors de terre ; une figure tout à fait à l'angle du tableau soulève avec effort le couvercle du tombeau. »<sup>14</sup>

Stendhal s'inspire de la description de Condivi<sup>15</sup>, mais la dramatise par l'emploi constant de verbes marquant le mouvement, suggérant l'agitation des linceuls et le processus de réincarnation.. Delacroix reprend plusieurs éléments de cette scène, mais en amplifie le caractère terrifiant :

« (Les morts) sortent de leurs tombeaux, à moitié couverts de leurs linceuls : les muscles recommencent à courir sur leurs os desséchés ; les yeux reviennent animer ces crânes poudreux ; quelques-uns, tout surpris du retour à la lumière, sont étendus et sans mouvement,

---

<sup>12</sup>. Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, op. cit., p. 432.

<sup>13</sup>. Delacroix, « Michel-Ange », *Revue de Paris*, mai et juillet 1830. Réédition : Paris, Novetlé, 1995, p. 48.

<sup>14</sup>. Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie*, op. cit., p. 432.

<sup>15</sup> « Et, selon la prophétie d'Ezéchiel, les uns n'ont pu réunir que leurs ossements, d'autres qu'une partie de leurs chairs, d'autres encore en sont entièrement revêtus. Celui-ci est tout nu, celui-là porte les vêtements ou le linceul dans lesquels il avait été enseveli, et cherche à en sortir. Certains morts ne paraissent pas encore bien éveillés ; ils regardent le ciel comme s'ils se demandaient où la Justice divine les appelle » (Ascanio Condivi, *Vita di Michel-Angelo Buonarroti*, Roma, Antonio Baldo, 1553. Traduction consultée : *Vie de Michel-Ange Buonarroti*, traduite par André Noufflard, Paris, Floury, 1949, p. 51.)

encore tout engourdis de ce sommeil de tant de siècles, d'autres, soulevant la pierre des monuments, se dressent tout debout, et s'apprêtent avec effroi à subir la sentence ». <sup>16</sup>

Manifestement, Delacroix n'a guère observé la fresque de Michel-Ange, pas même sur une gravure. Il travaille à partir de la description de Stendhal, comme en témoigne la reprise du « sommeil de tant de siècles ». Il lui emprunte sa structure, et la développe au moyen d'images frappantes pour en faire une scène du plus pur gothique. Au singulier à valeur abstraite choisi par son prédécesseur (« la poussière *du* tombeau »), Delacroix substitue un pluriel bien plus évocateur (les morts « sortent de *leurs* tombeaux »), capable de suggérer au lecteur un cimetière rempli de tombes entr'ouvertes, escaladées par des revenants. Là où Stendhal privilégiait une relative sobriété (les morts « se revêtent de chairs »), il rend explicite l'horreur du processus de réincarnation : avant de redevenir des hommes, les ressuscités passent de l'état de squelette à celui d'écorché, et leurs muscles « courent » sur leurs os. Les crânes, encore couverts de leur propre poussière, s'illuminent déjà d'un regard fantastique. Alors que Michel-Ange, à l'exception de quatre squelettes, d'ailleurs relégués à l'arrière-plan, n'a peint que des êtres parvenus à leur plein achèvement, Delacroix se complaît à inventer des états intermédiaires : le processus de recomposition des corps à l'œuvre dans le *Jugement dernier* lui permet de retrouver les poncifs de la décomposition telle qu'elle est cultivée par le roman noir. Enfin, il juge bon d'ajouter à la fresque les figures qui lui manquaient : çà et là quelques cadavres figés, afin d'éveiller chez le lecteur un frisson de sympathie - il va sans dire qu'il n'y a pas, dans tout l'œuvre de Michel-Ange, une seule figure immobile -, et quelques fantômes dressés dans leur tombe, d'autant plus menaçants qu'ils pourraient, d'un coup d'épaule, faire sauter la dalle du caveau. Sous la plume de Delacroix, le *Jugement dernier* se transforme donc en fantaisie gothique, et l'effroi des ressuscités semble dans son commentaire une mise en abyme de celui du lecteur.

Delacroix s'attache ensuite à réécrire la scène du débarquement des damnés en enfer, mais en accentuant sa violence et en développant sa portée macabre et satanique. La description de Stendhal, de nouveau inspirée de celle de Condivi<sup>17</sup>, est relativement sobre :

---

<sup>16</sup>. Delacroix, « Michel-Ange », *op. cit.*, p. 49.

<sup>17</sup>. « Et, au-dessous de ces réprouvés, on voit Caron dans sa barque, tel que le décrit Dante dans son *Enfer*, sur les marais d'Achéron. Il lève sa rame pour frapper les âmes qui s'attarderaient. Et, la barque étant arrivée au rivage, on voit toutes ces âmes s'élancer comme dans une course, tant la justice divine les aiguillonne, leur crainte, comme dit le poète, se changeant en désir. Puis, la sentence une fois prononcée par Minos, les voici entraînés par les démons dans le sombre enfer ; et on y voit exprimées les émotions graves et désespérées que comporte ce lieu. » (Condivi, *op. cit.* p. 52.)

« Michel-Ange a supposé que ces damnés, pour arriver en enfer, devaient passer par la barque de Charon ; nous assistons au débarquement. Charon, les yeux embrasés de colère, les chasse de sa barque à coup d'aviron. Les démons les saisissent de toutes les manières. On remarque cette figure dans la constriction de l'horreur, qu'un diable entraîne par une fourche recourbée qu'il lui a enfoncée dans le dos.

Minos est consulté (...). Il indique du doigt la place que le malheureux doit occuper dans les flammes qu'on voit dans le lointain. (...)

La caverne qui est à gauche de la barque de Charon représente le purgatoire, où il n'est resté que quelques diables qui se désespèrent de n'avoir personne à tourmenter. »<sup>18</sup>

Stendhal n'accorde aucune attention à la morphologie ou aux attitudes des démons, montrant ainsi - ce sera une constante de son œuvre - que le fantastique ne l'intéresse absolument pas. Comme toujours, il préfère concentrer son attention sur le drame humain : à la « colère » du passeur, qu'il invente de toutes pièces - Vasari parlait simplement de son attitude sinistre (*disperata*) -, et à la violence inassouvie des diables du purgatoire qu'il évoque avec une ironie quelque peu voltairienne, il oppose l'angoisse et la douleur des « proscrits », dont il décrira amplement les physionomies. Le *Jugement dernier* ne se prête pas pour Stendhal à la poésie démoniaque, mais lui inspire un pathétique purement humain. Delacroix, en revanche, se livre à une description assez détaillée des supplices infligés aux réprouvés par ces créatures infernales :

« Charon est là avec sa barque : les diables y entassent les coupables comme on voit, dit le Dante, tomber dans les filets du chasseur des troupes innombrables d'oiselets, ou comme les feuilles d'automne qui jonchent la terre au souffle des hivers.<sup>19</sup> Minos se tient près de lui pour juger les coupables et les envoyer dans les différentes régions de l'enfer. Ceux qui veulent s'échapper sont arrêtés par les crocs sanglants des démons, qui s'enfoncent dans leur dos et dans leurs flancs ; il y en a un qu'un diable horrible saisit par les jambes, qu'il mord cruellement en le chargeant sur son dos.

---

18. Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie*, op. cit., p. 435.

19. « Come d'autunno si levan le foglie

l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo

vede a la terra tutte le sue spoglie,

similmente il mal seme d'Adamo

gittansi di quel lito ad una ad una,

per cenni come augel per suo richiamo. »

« Comme en automne les feuilles s'envolent

l'une après l'autre, jusqu'au temps où la branche

a mis à terre toutes ses dépouilles,

pareillement la semence d'Adam

se jette du rivage, âme après âme,

comme des oiseaux, par signes, à son appel. »

(Dante Alighieri, *L'Enfer*, traduit de l'italien par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985, III, 112-117, p. 49.) La traduction proposée par Delacroix est donc très infidèle, mais très élégante.

Cependant le purgatoire se vide, puisque tous ceux qu'on y tourmentait s'en vont chercher leur sentence définitive et les diables furieux y sont réduits à grincer des dents et à se tourmenter eux-mêmes. »<sup>20</sup>

La reprise de certains motifs – l'isolement d'une figure particulièrement frappante, le départ du purgatoire, le « tourment » des diables privés de leurs victimes - atteste que Delacroix s'inspire bien de la description de Stendhal. Mais le peintre ne met plus tant l'accent sur la douleur des damnés que sur la férocité des démons. Il n'hésite pas à intensifier la cruauté de la scène par l'ajout de détails qui n'apparaissent nulle part sur la fresque : à l'exception peut-être d'une figure de « satyre », les démons de Michel-Ange ne possèdent pas de « crocs » ; le diable qui a chargé un réprouvé sur son dos ne lui mord pas la jambe, mais se contente de relever la tête vers le groupe des anges qui, plus haut, menacent de lui reprendre son prisonnier ; un cri s'échappe peut-être de sa bouche ouverte, ce qui expliquerait la méprise de Delacroix. De même, il n'y a dans la fresque aucune trace de sang. Quant aux grincements de dents entendus dans le Purgatoire, ils ont pour fonction de manifester les pulsions carnivores des émissaires de Satan.

Delacroix ne se contente pas de suivre Stendhal dans le domaine de l'ekphrasis ; il s'inspire également de lui dans le genre narratif. Nous pouvons le constater à propos de l'anecdote de l'accident de Michel-Ange : un jour qu'il travaille à sa fresque du *Jugement* dernier, le peintre tombe de son échafaudage et se blesse à la jambe. Condivi ne parlant pas de cet épisode, voici la version qu'en donne Vasari :

« Il lui arriva à cette époque de tomber d'une bonne hauteur de l'échafaudage ; il se fit mal à une jambe, mais en raison de sa douleur et de sa colère, il ne voulut être soigné par personne. Comme maître Baccio Rontini de Florence, son ami, médecin réputé et très attaché à son talent, était alors en vie, il fut pris de compassion pour lui et alla un jour frapper à sa porte ; ne recevant aucune réponse, ni de ses voisins, ni de lui, il chercha tant les passages secrets qui lui permettraient de monter, que de chambre en chambre il parvint à Michel-Ange, lequel était désespéré (*disperato*). Maître Baccio ne voulut plus l'abandonner jusqu'à ce qu'il fût guéri. Michel-Ange, sorti de ce mal, retourna à son œuvre, et grâce à un travail interrompu, l'acheva en quelques mois... »<sup>21</sup>

Vasari décrit un personnage d'abord irascible, puis très abattu, cloîtré dans sa souffrance ; il semblerait qu'il désire le présenter comme un génie saturnien. Mais cet accès

---

<sup>20</sup>. Delacroix, « Michel-Ange », *op. cit.*, p. 49-50.

<sup>21</sup>. Giorgio Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Florence, Torrentino, 1550. Réédition consultée : Roma, Newton, 1991, p. 1231, nous traduisons.

de mélancolie ne dure que le temps de la fracture, et la guérison amène le retour d'une immense énergie. Dans l'*Histoire de la Peinture en Italie*, Stendhal traduit ce passage avec une relative exactitude :

« Pendant que Michel-Ange peignait le *Jugement dernier*, il tomba de son échafaud, et se fit à la jambe une blessure douloureuse. Il s'enferma et ne voulut voir personne. Le hasard ayant conduit chez lui Baccio Rontini, médecin célèbre, et presque aussi capricieux que son ami, il trouva toutes les portes fermées. Personne ne répondant, ni domestiques ni voisins, Rontini descendit avec beaucoup de peine dans une cave, et de là remontant avec non moins de travail, parvint enfin à Buonarroti qu'il trouva enfermé dans sa chambre, et résolu à se laisser mourir. Baccio ne voulut plus le quitter, lui fit faire de force quelques remèdes, et le guérit »<sup>22</sup>.

L'exactitude de Stendhal est toute relative, dans la mesure où il évacue la colère de l'artiste, transforme son refus de se faire soigner en désir d'être seul, et souligne son obstination. Il ajoute surtout au texte de Vasari une précision capitale : Michel-Ange est « résolu à se laisser mourir ». Marqué par cette interprétation, Delacroix réécrit l'anecdote en lui apportant une tonalité très fortement mélancolique. Il voit en Michel-Ange une victime de la mélancolie religieuse telle que l'a évoquée Stendhal : « Son imagination, incessamment noircie par la lecture des prophètes, ne lui présentait que des images effrayantes, et la solitude dans laquelle il se plaisait augmentait ses dispositions mélancoliques. »<sup>23</sup> Il développe ensuite la scénographie esquissée par son prédécesseur :

« Son humeur s'aigrit par cet accident au point qu'il s'enferma tout à fait, résolu à ne parler de son mal à personne, et à se laisser mourir. Baccio Rontini, son médecin et ami, étant venu par hasard frapper à sa porte, et n'ayant point eu de réponse, s'était inutilement informé de ce qu'il était devenu. Il monta comme il put, par des détours secrets, et finit, en allant de chambre en chambre, par découvrir Michel-Ange retiré dans un coin obscur, souffrant de son mal, et plongé dans le plus sombre désespoir. Il eut grand peine à le ramener à la raison en dissipant les noires idées qui dominaient son imagination et ne le quitta qu'après l'avoir entièrement guéri de sa blessure. »<sup>24</sup>

Delacroix accentue la mélancolie de Michel-Ange, évoquant sa résolution de mourir au début de l'épisode, et non à la fin, comme le faisait Stendhal, ce qui place l'épisode sous un jour beaucoup plus sombre. Au terme du cheminement du médecin, rapidement indiqué par Stendhal, Delacroix brosse une scène beaucoup plus désespérée que l'évocation laconique

---

<sup>22</sup>. Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, op. cit., p. 448.

<sup>23</sup>. Delacroix, « Michel-Ange », op. cit., p. 54-55.

<sup>24</sup>. *Ibid.*, p. 55.

de son prédécesseur. Il situe l'artiste dans un contexte lourd de suggestions pathétiques : le « coin » dans lequel il s'est retiré métaphorise son désir de solitude, et l'obscurité dans laquelle il est plongé matérialise le « sombre désespoir » qui le submerge. Delacroix semble vouloir mettre en scène ces vers de Michel-Ange, qu'il cite d'ailleurs en exergue de son article :

« Sol io ardendo all'ombra mi rimango (...),  
prostrato in terra, mi lamento et piango. »<sup>25</sup>

Delacroix suit enfin Stendhal dans sa méditation esthétique sur les fameux abandons de Michel-Ange. On sait que ce dernier n'a terminé qu'un très petit nombre de statues, et que seules ses œuvres de jeunesse - le *Bacchus*, la *Pietà* de Saint-Pierre, le *Christ* de la Minerve - ont été achevées. En revanche, les sculptures de sa maturité ont rarement reçu la dernière main : les grandes allégories de la chapelle Médicis, c'est-à-dire la *Nuit*, le *Jour*, l'*Aurore* et le *Crépuscule*, ou encore les *Esclaves* du Louvre, à demi prisonniers de leur bloc de marbre, ou enfin les dernières *Pietà*, demeurent à jamais inachevées. Cette énigme du *non finito* a inspiré aux commentateurs une abondante réflexion. Les contemporains de Michel-Ange laissent entrevoir le fait que ses abandons seraient liés à l'impossibilité pour lui d'atteindre la perfection dont il rêve. Condivi rapporte que Michel-Ange avait une si « grande puissance imaginative » qu'il était « peu satisfait de ses œuvres », et qu'il « les rabaissait sans cesse », parce qu'« il lui semblait que sa main n'était pas arrivée à atteindre l'idée qui s'était formée en lui. »<sup>26</sup> Vasari écrit à son tour que « la pensée de cet homme était si élevée qu'il ne se satisfaisait jamais de ce qu'il faisait »<sup>27</sup>, que c'est la raison pour laquelle il abandonna ses ouvrages ou alla même jusqu'à les détruire, comme il le fit pour une *Pietà*. Ces témoignages font référence à la philosophie néoplatonicienne de Michel-Ange : ils montrent une douloureuse tension entre l'Idée, le *concetto*, de l'œuvre, et sa traduction matérielle. Comme l'Idée absolue ne peut avoir de représentation adéquate, sa recherche est une torture qui convainc l'artiste de son impuissance et le remplit de dégoût pour lui-même.

---

<sup>25</sup>. Michel-Ange, « Quatrain », *Poésies*, présentation, notes et traduction de Michel Orcel, Paris, Imprimerie nationale, 1993, I.

<sup>26</sup>. Condivi, *op. cit.*, p. 56, nous traduisons.

<sup>27</sup>. Vasari, *Le Vite*, *op. cit.*, p. 1244, nous traduisons.



Stendhal comprend très bien la démarche métaphysique de Michel-Ange, car le néoplatonisme de la Renaissance entre en écho, chez lui, avec le néoplatonisme romantique. Si Buonarroti n'a pas achevé le tombeau de Jules II, c'est parce qu'il a perdu de vue l'Idée paradigmatique : « L'artiste qui ne voit pas le modèle idéal, que peut-il faire ? »<sup>28</sup>, ajoute-t-il en note d'un chapitre consacré à une période de stérilité dans la vie de son héros. Stendhal évoque ensuite le sculpteur s'efforçant d'enfermer la Forme divine dans la matière : « Brûlé par l'image du beau, qui lui apparaissait et qu'il craignait de perdre, ce grand homme avait une espèce de fureur contre le marbre qui lui cachait sa statue. »<sup>29</sup> Sa recherche de la Beauté absolue, du sublime, le conduit parfois à laisser ses statues inachevées : « Ne pouvant approcher avec la réalité de la sublimité de ses idées, une fois arrivé à la maturité du talent, il finit peu de statues »<sup>30</sup>. Le *non finito* traduit l'écart entre la vision et l'œuvre, entre la Beauté et son incarnation sensible. Mais ces abandons sont marqués de la même impétuosité que ses moments de création. Si Michel-Ange ne termine pas ses œuvres, c'est en raison de son impatience, de sa rage de ne pas atteindre immédiatement l'Idéal.

Delacroix se montre particulièrement sensible aux moments d'impuissance de Michel-Ange. Il s'intéresse à la longue période de stérilité évoquée au chapitre CLIX de l'*Histoire de la peinture*. Reprenant la distinction opérée par Stendhal entre la pratique mécanique des « ouvriers en peinture »<sup>31</sup>, et la pratique inspirée des créateurs authentiques, il montre que la recherche de la beauté est une tâche éprouvante qui met en péril l'intégrité morale et physique de celui qui s'y consacre, et que la fureur poétique ne s'expérimente pas sans dommages :

« Qu'un artiste ouvrier se mesure chaque matin sa tâche et l'accomplisse, rien de mieux. Ce n'est que par un travail opiniâtre qu'il peut saisir au passage quelques étincelles d'une chaleur douteuse, mais, par une singulière contradiction, celui qui vit avec un démon qui lui souffle ses inspirations craint souvent de le réveiller quand il sommeille, et de lui faire violence quand il résiste. »<sup>32</sup>

Sûr de remplir sa mission purement technique, l'artiste ouvrier travaille avec confiance et régularité. Mais l'artiste véritable hésite, sachant qu'il devra peut-être se mesurer à son impuissance, à sa vacuité intérieure. Créer implique en effet de se heurter sans relâche à la

---

<sup>28</sup>. Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, op. cit., p. 411.

<sup>29</sup>. *Ibid.*, p. 450.

<sup>30</sup>. *Ibid.*, p. 467.

<sup>31</sup>. *Ibid.*, p. 439.

<sup>32</sup>. Delacroix, « Michel-Ange », op. cit., p. 18.

résistance de l'Idée, d'oser s'aventurer sur des rivages silencieux qui ressemblent à ceux de la mort, et de se livrer à une lutte acharnée pour tenir son imagination éveillée. Cette puissante méditation sur l'angoisse de la création provient en droite de ligne des réflexions de Stendhal dans l'*Histoire de la peinture en Italie*.

Le thème de l'impuissance créatrice évoqué par Stendhal marque tant Delacroix que, bien après ce travail de réécriture, il lui offre une transposition picturale : en 1850, Delacroix fait le portrait de *Michel-Ange dans son atelier*<sup>33</sup>. Il y représente le sculpteur immobilisé, le ciseau abandonné au sol, en proie au doute et à l'anxiété. Sa tête est appuyée sur sa main, dans une pose inspirée de celle de la mélancolie. A l'arrière-plan apparaît la Vierge Médicis, mélancolique et inachevée. Delacroix a transformé la base des statues en blocs irréguliers, de manière à suggérer le *non finito*<sup>34</sup> : si donc Michel-Ange est désespéré, c'est parce que l'inspiration vient à lui faire défaut. Mais il a enveloppé le sculpteur d'une grande étole rouge, qui est celle de Delacroix lui-même.<sup>35</sup> Au terme de sa méditation sur le texte de Stendhal, Delacroix en est arrivé à s'identifier au héros de l'*Histoire de la peinture*. Dans l'impuissance de Michel-Ange, il a reconnu la mélancolie du créateur moderne, lequel a perdu son statut de demiurge infailible, et ne parvient plus toujours à se laisser emporter par le souffle de l'enthousiasme.

Plus généralement, l'article publié par Delacroix fourmille d'idées empruntées à l'*Histoire de la peinture*. Il peut s'agir d'une analyse de la démarche de Michel-Ange : ainsi, de même que Stendhal rattache le Florentin à une esthétique du sublime, fondée sur l'admiration - « Il fait compter et non sympathiser avec ses personnages<sup>36</sup> » et sur un plaisir paradoxal, mêlé de répulsion - « Comme Mozart dans la statue de Don Juan, Michel-Ange, aspirant à la terreur, a réuni tout ce qui pouvait déplaire dans toutes les parties de la peinture : le dessin, le coloris, le clair-obscur, et cependant il a su attacher le spectateur<sup>37</sup> », Delacroix écrit à son propos : « Il agrandit, il invente, non pas pour éblouir ou charmer, mais pour dominer l'imagination, pour forcer à avoir du plaisir en présentant à l'esprit des images

---

<sup>33</sup>. *Michel-Ange dans son atelier*, Montpellier, musée Fabre (1849-1850). Cf. Lee Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix. A critical catalogue, 1832-1863*, Oxford, Clarendon Press, 1986, t. III, p. 127-128.

<sup>34</sup>. Cf. Charles de Tolnay, « « Michel-Ange dans son atelier » par Delacroix », *Gazette des beaux-arts*, n° 59, 1962, p. 45.

<sup>35</sup>. Théophile Silvestre, « Michel-Ange dans son atelier », *La galerie Bruyas*, Paris, J. Claye, 1876, p. 297, et Maxime du Camp, *Souvenirs littéraires*, Paris, Hachette, 1883, t. II, p. 266.

<sup>36</sup>. Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, op. cit., p. 368.

<sup>37</sup>. *Ibid.*, p. 441.

menaçantes et effrayantes<sup>38</sup>. » Comme Stendhal, Delacroix formule la nécessité d'une démarche égotiste, centrée sur le plaisir de l'artiste et non sur celui du spectateur : « Il semble qu'il n'ait jamais pensé qu'à se plaire ; du spectateur et de son goût particulier, il ne s'en inquiète point<sup>39</sup>. » Enfin, comme Stendhal, il fonde son approche critique sur le don de sympathie : après s'être interrogé sur la légitimité des défauts dans les productions du génie, il conclut que cette question ne vaut pas la peine d'être posée, « car on ne peut pas faire sentir<sup>40</sup> » : expression stendhalienne s'il en est, renvoyant à la réaction de Stendhal face aux détracteurs du *Jugement dernier*<sup>41</sup>.

En août 1837, à l'occasion de la rédaction d'un dernier article sur Michel-Ange, plus spécifiquement consacré au *Jugement dernier*, et publié dans la *Revue des Deux Mondes*, Delacroix se plonge de nouveau dans l'*Histoire de la Peinture en Italie*. C'est alors seulement, au terme de quinze années de fréquentation intime, qu'il avoue publiquement son admiration pour l'ouvrage de Stendhal :

« Ceux des lecteurs qui désireraient connaître la plus magnifique description qu'on ait faite du *Jugement dernier*, et auprès de laquelle tout ce qu'on vient de lire n'est qu'une bien faible indication des inventions prodigieuses de Michel-Ange, la trouveront dans l'*Histoire de la peinture en Italie* de M. de Stendhal. C'est un morceau de génie, l'un des plus poétiques et des plus frappants que j'aie lu. Je recommande également parmi beaucoup d'autres passages si remarquables, le chapitre consacré à l'examen de la Cène, de Léonard de Vinci. »<sup>42</sup>

A nouveau, Delacroix commente la fresque à partir de la description qu'en fait Stendhal, et non à partir d'une gravure, mais il apporte une tonalité fortement dramatique aux motifs que lui fournit son prédécesseur. Stendhal évoque ainsi la figure d'un damné « tourmenté par un énorme serpent » et qui « se tient la tête », dans lequel il reconnaît « l'image la plus horrible du désespoir<sup>43</sup> ». Delacroix transpose cette scène dans la barque de Caron :

---

<sup>38</sup>. Delacroix, « Michel-Ange », *op. cit.*, p. 29.

<sup>39</sup>. *Ibid.*

<sup>40</sup>. *Ibid.*, p. 38.

<sup>41</sup>. Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, *op. cit.*, p. 438.

<sup>42</sup>. Delacroix, « Sur le Jugement dernier », *Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> août 1837, in *Michel-Ange*, *op.cit.*, p. 77.

<sup>43</sup>. Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, *op. cit.*, p. 434.

« On voit, dans l'ombre, des dents serrées par l'affreux désespoir, des yeux ardents qui s'élèvent en l'air pour maudire l'être éternel et l'heure de sa justice. De misérables désespérés portent à leur tête, devant leurs oreilles, devant leurs yeux, leurs mains tremblantes, comme pour se cacher l'horreur de l'inévitable vengeance. »<sup>44</sup>

Le geste du réprouvé qui « se tient la tête » se trouve démultiplié, et soumis à diverses variations. Il est complété par d'autres marques du pathétique - serrements de mâchoires, tremblements de mains, incandescence blasphématoire des regards -, que, bien entendu, le lecteur scrupuleux cherchera en vain sur la fresque. Comme dans la scène de la résurrection des morts, Delacroix se fonde sur le texte de Stendhal afin d'explorer, pour son propre compte, les ressources d'une esthétique de la terreur. L'*Histoire de la peinture en Italie* lui offre l'occasion de réfléchir sur les moyens d'exprimer, à l'instar de Michel-Ange, « ce qu'il y a de plus extrême et de plus violent. »<sup>45</sup>

Par ailleurs, comme dans les articles de 1830, Delacroix reformule à maintes reprises les idées esthétiques de Stendhal. A l'instar de ce dernier, il condamne les excès de l'anticomanie : de même que Stendhal se moque de « l'admiration lourde et stupide » des modernes pour les anciens, d'une idolâtrie qui est à ses yeux la version dégénérée de l'enthousiasme renaissant<sup>46</sup>, Delacroix juge que « l'imitation de l'antique, c'est-à-dire de ce qu'il y a de plus noble dans l'invention et de plus simple dans les détails », a conduit, depuis 1800, « à l'absence entière d'invention et à l'exécution la plus étroite<sup>47</sup>. » De même que Stendhal oppose la poésie du style de Michel-Ange à la médiocrité des artistes modernes - « La manière toute poétique dont Michel-Ange a traité son sujet est bien au-dessus du génie froid de nos artistes du dix-neuvième siècle. Ils parlent du tableau avec mépris, et seraient hypocrites s'ils parlaient autrement<sup>48</sup> » - Delacroix confronte l'énergie stylistique de l'artiste florentin à l'impuissance des modernes : « Il ne faut pas être étonné du mépris des artistes médiocres pour ce sauvage génie. Ils ne peuvent s'empêcher de haïr ce style terrible qui les subjugué malgré eux ; ils s'en prennent à lui du sentiment profond de leur impuissance, et se rejettent alors sur les incorrections et les bizarreries, fruits de son caprice<sup>49</sup>. » Comme Stendhal, Delacroix considère que la compréhension de l'œuvre de Michel-Ange est réservée

---

44. Delacroix, « *Sur le Jugement dernier* », *op. cit.*, p. 74.

45. Delacroix, « *Michel-Ange* », *op. cit.*, p. 30.

46. Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, *op. cit.*, p. 362.

47. Delacroix, « *Sur le Jugement dernier* », *op. cit.*, p. 79.

48. Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, *op. cit.*, p. 438.

49. Delacroix, « *Michel-Ange* », *op. cit.*, p. 29.

à une élite. Pour son prédécesseur, le style de Michel-Ange, qui est « le plus sévère qui soit connu dans les arts<sup>50</sup> », s'adresse uniquement aux « grandes âmes », capables d'être galvanisées par le sublime et non effrayées par lui ; son public est choisi sur des critères moraux. Pour Delacroix, l'œuvre de Michel-Ange ne peut être appréciée que par les esprits qui ont le sens du grandiose : « Sans doute des modèles aussi frappants ne s'adressent pas à tous les esprits. Il en est de l'étude d'une manière si agrandie, d'un art si abstrait, si l'on peut parler ainsi, comme de ces régimes austères auxquels ne se soumettent que les rudes tempéraments. »<sup>51</sup> La remarque de Stendhal se trouve ramenée dans le champ de l'esthétique. Enfin, Delacroix emprunte à l'*Histoire de la peinture* l'idée qu'un défaut cultivé à l'extrême a la faculté de se transformer en trouvaille de génie : « Michel-Ange, écrit Stendhal, mériterait les reproches » qu'on adresse aux peintres médiocres « s'il s'était arrêté comme eux dans le non agréable ; mais il est allé jusqu'au terrible, et d'ailleurs, les figures qu'il présente dans le *Jugement dernier*, n'avaient été vues nulle part avant lui<sup>52</sup> ». A la lecture de l'ouvrage de Stendhal, Delacroix comprend que la transgression des normes peut être féconde, dans la mesure où elle peut constituer une avancée pour l'imagination créatrice ; c'est la raison pour laquelle il vante chez Michel-Ange « ce parti tranché de fuir toute trivialité au risque de tomber dans l'enflure et d'aller jusqu'à l'impossible<sup>53</sup>. »

Entre 1824 et 1837, Delacroix s'est donc intéressé de très près à l'*Histoire de la peinture en Italie*. Il a utilisé ce texte comme le thème à partir duquel il pouvait forger ses propres variations littéraires – car Delacroix aspire, dans sa jeunesse, à dompter la langue française afin de produire une œuvre poétique. Il s'est également fondé sur lui, dans une certaine mesure, pour élaborer sa production picturale, puisque le tableau *Michel-Ange dans son atelier* peut être considéré comme un avatar de la scénographie esquissée par Stendhal. Enfin et surtout, Delacroix a durablement médité certains des principes esthétiques énoncés par Stendhal, ce qui atteste du crédit qui pouvait leur être accordé par les artistes romantiques. Il a su leur donner corps dans son œuvre picturale, marquée comme on le sait par la recherche de la modernité, de l'énergie, de la passion, de la poésie et de la spiritualité. ....

..... Marie-Pierre Chabanne, Université d'Angers.

---

<sup>50</sup>. Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, op. cit., p. 447.

<sup>51</sup>. Delacroix, « Sur le Jugement dernier », op. cit., p. 80.

<sup>52</sup>. Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, op. cit., p. 430-431.

<sup>53</sup>. Delacroix, « Sur le Jugement dernier », op. cit., p. 71.